

O PERSPECTIVĂ INEDITĂ ASUPRA ROMANULUI LATIN

Prof. dr. Carmen-Nicola Jumara

În lucrarea de față discutăm despre romanul latin, limitându-ne la o dimensiune perenă a acestui gen, anume, *meditația asupra condiției umane și expresia ei literară* în romanul antic, temă generoasă și interesantă, mai puțin abordată până în prezent.

Împărtășind opiniile lui E. M. Forster formulate în lucrarea *Aspecte ale romanului*, ni s-a părut demnă de interes o perspectivă inedită asupra romanului latin, urmărind *povestirea, intriga, oamenii, profeția și fantezia, schema și ritmul*. Cu alte cuvinte, vom încerca să aplicăm sugestia oferită de criticul englez, adaptând criteriile moderne de analiză la romanele latine, spre a demonstra, încă o dată, modernitatea și perenitatea acestora.

E.M. Forster, apreciind că proza nu poate fi studiată pe epoci și că nu putem admira torentul timpului, propune o imagine inedită, o modalitate de studiu mai potrivită forțelor omenești: aceea a tuturor romancierilor scriindu-și operele în același timp. Ei se deosebesc prin epoca din care descind, rang, temperament, scopul urmărit, dar „toți țin tocul în mână, uniți prin creație... «O, dușmănie de nestins dintre fiii omului și Timp!» exclamă Herman Melville și această dușmănie se continuă nu numai în viață și moarte, dar pe lăturalnicele drumuri ale literaturii și criticii. Să ne ferim de ea închipuindu-ne numai cum toți romancierii scriu în unison într-o cameră circulară. Dar nu le vom pomeni numele înainte de a le auzi cuvintele, pentru că un nume aduce cu sine asociații, date, bârfeli și toată recuzita sistemului pe care l-am respins”¹. Succesul romanului nu ar depinde, în aceste condiții, de succesul subiectului.

De-a lungul istoriei, scriitorii au simțit mai mult sau mai puțin același lucru, care este de fapt și cel mai important: *sentimentul tocului între degete...* Cu alte cuvinte, ei intră într-o stare cunoscută sub numele de *inspirație* și care impune respect. Forster afirmă că „Istoria evoluează, pe când Arta rămâne pe

¹ E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, ELU, București, 1968, p. 22.

loc... patru mii de ani, paisprezece ani ar putea însemna ceva. Patru sute de ani e nimic în viața rasei umane, nu oferă spațiu suficient pentru o schimbare sensibilă...¹. Fără a neglija influențele nemijlocite ale vieții istorice, sociale și politice asupra creației literare, ideile că, în esență, *natura umană rămâne aceeași* și că *inspirația* este cea care dă forță unui scriitor, și-au dovedit, nu o dată, valabilitatea.

A aprecia valoarea unui roman pune noi probleme criticului literar, căci el nu are la îndemână un aparat elaborat, iar diversele principii și sisteme adecvate altor forme ale artei nu au aplicabilitate în acest caz. *Afecțiunea* noastră față de roman va fi ca un test aplicabil prietenilor sau, în general, lucrurilor pe care nu le putem defini. Deoarece romanul este *saturat de umanitate* nu trebuie ocolită calitatea intens umană a acestuia: prin eliminarea ei, romanul nu mai are viață, se ofilește și *rămânem în mână numai cu un mănunchi de cuvinte*. „Am pornit de la axioma că natura umană este neschimbătoare și că ea produce într-o rapidă succesiune opere de imaginație în proză denumite *romane* cu 50.000 de cuvinte sau mai mult. Dacă am avea forța sau libertatea unei perspective mai largi și am cerceta întreaga activitate umană și preumană, concluziile noastre ar fi, poate, altele... expresia *dezvoltarea romanului* ar înceta să fie un clișeu pseudosavant sau un amănunt tehnic și ar deveni importantă prin însuși faptul că ar implica dezvoltarea umanității”². Avem de-a face cu un *roman-cutie*, care începe cu un cuvânt, cel dintâi, care trebuie să se încheie în mod fatal cu un alt cuvânt, ultimul. Această *cutie* este făcută pentru 50.000 de cuvinte, din care pot fi scoase pentru studiu următoarele aspecte fundamentale: povestirea, personajele, intriga, fantezia, profeția, schema și ritmul.

Romanul este o operă de artă care urmează legile sale proprii, deosebite de cele ale realității. Ca urmare, personajele unui roman sunt reale când trăiesc după aceste legi specifice. Contemplând relația umană în sine, nu ca o anexă socială, putem constata că, de fapt, nu ne înțelegem unii pe alții cu adevărat, ci doar superficial, fiindcă nu ne putem dezvălui complet pe noi înșine, chiar dacă am fi dispuși să o facem. În această lumină, intimitatea devine un simplu expedient, iar cunoașterea perfectă – o iluzie. Ca o compensație pentru opacitatea semenilor noștri din viața reală, romanul oferă posibilitatea de a cunoaște perfect oamenii, ficțiunea devenind astfel mai adevărată decât istoria. Ea ajunge să treacă dincolo de probe și fiecare a aflat din proprie experiență, că există ceva mai presus de dovezile concrete. Creatorul de roman are meritul de a fi încercat să perceapă acest ceva, chiar dacă nu l-a perceput corect.

¹ E. M. Forster, op.cit., p. 29.

² *Ibidem*, pp. 172-173.

Discutând problema raporturilor dintre lumea reală și cea a personajelor, se impune ideea că eroii de roman nu pot fi aiddoma celor din viața cotidiană, ci numai comparabili cu aceștia. Răspunsul la întrebarea dacă oamenii pot fi așezați într-o carte sau dacă, dimpotrivă, ei pot să coboare din cărți, este, desigur, negativ. Și aceasta deoarece interesează raporturile personajelor cu alte aspecte ale romanului: intriga, o anumită morală, atmosfera, celelalte personaje. Așadar, ele vor trebui să se adapteze exigențelor creatorului lor. Romancierul are de înfruntat diverse dificultăți în efortul său de a redacta o operă care să convingă, iar mijloacele pe care le găsește sunt mai mult instinctive și nu coincid întotdeauna cu metodele pe care le adoptă criticii literari. Două dintre aceste mijloace sunt identificate de către Forster: folosirea mai multor tipuri de personaje și punctul de vedere al autorului. El propune clasificarea în personaje *plate* sau *rotunde*. Cele dintâi se concentrează în jurul unei idei centrale, cuprind un singur factor, traversează egal toate împrejurările, așa încât cititorul le reține cu ușurință, deoarece sunt *nealterabile* și corespund aspirației sale către permanență. „Putem împărți personajele în plate sau rotunde [...]. În forma lor cea mai pură, ele sunt construite în jurul unei singure idei sau calități; când cuprind mai mult decât un singur factor, începe curbura lor către rotund. Personajele cu adevărat plate pot fi exprimate printr-o singură frază [...]. Unul din marile avantaje ale personajelor plate este că ele sunt ușor de recunoscut ori de câte ori apar [...]. E un avantaj pentru un autor să poată impresiona dintr-o dată cu toată forța lui și personajele plate îi sunt foarte utile, din moment ce nu e niciodată nevoie să fie prezentate a doua oară, din moment ce ele nu se răzvrătesc niciodată, din moment ce dezvoltarea lor nu trebuie urmărită cu grijă și își produc propria lor atmosferă – mici discuri luminoase de o dimensiune hotărâtă dinainte, împinse încoace și încolo ca niște fise de joc, prin vid sau printre stele [...]. Un al doilea avantaj e că asemenea personaje sunt cu ușurință ținute minte de cititor după lectură. El și le reamintește ca nealterabile [...]. Ele traversează egal toate circumstanțele [...]. Cu toții aspirăm, chiar și cei mai rafinați dintre noi, către permanență; pentru cei mai puțin rafinați, permanența e principala justificare a operei de artă. Toți vrem ca operele literare să dureze, să fie niște refugii, locuitorii să fie mereu aceiași...”¹

Dar pentru ca un roman, cât de cât complex, să reproducă viața, are nevoie de personajele plate ca și de cele rotunde. Chiar dacă așa-numitele personaje *plate* nu sunt tot atât de reușite ca cele *rotunde*, ele sunt mai expresive când sunt comice. Rolurile tragice pot fi jucate doar de personajele *rotunde*, pentru că acestea pot emoționa, stârnind alte sentimente decât umorul. Pentru a identifica

¹ Ibidem, pp. 72-76.

un personaj *rotund* ar trebui să-i aplicăm un test și anume, să cercetăm capacitatea sa de a ne surprinde în mod convingător: „Dacă nu ne surprinde niciodată, atunci avem de-a face cu un personaj plat. Dacă nu ne convinge, atunci e un simplu personaj plat care pretinde că e rotund. Imprevizibilitatea reacțiilor lui e imprevizibilitatea vieții – a vieții din paginile unei cărți. Și folosindu-l uneori singur, iar cel mai adesea împreună cu personajele de celălalt tip, romancierul îndeplinește această operație de aclimatizare și armonizează rasa umană cu celelalte aspecte ale lucrării sale”¹.

S-a afirmat că *Satyriconul* lui Petronius este o frescă a moravurilor epocii, iar „personajele sunt cele care o alcătuiesc, o caracterizează și o trăiesc”². O atenție specială merită a fi acordată lui Encolpius, prin intermediul căruia autorul proclamă noutatea operei sale, propune o poetică și aderă explicit la epicurism. El apare ca un personaj complex structurat, care evoluează pe parcursul acțiunii, fiind definit de experiențele trăite; cu toate acestea, rămâne în esență același, un om inteligent și lipsit de scrupule, care tinde să interpreteze orice aventură într-o optică literară, ca un adevărat *scholasticus*. Datorită faptului că transformările suferite de el nu sunt de esență, ci numai de nuanță și „nu ne surprinde niciodată în mod convingător”, (cum arăta E. M. Forster), suntem înclinați să-l considerăm pe protagonistul *Satyriconului* drept un personaj *plat*.

Tot astfel, ceilalți antieroi (Ascyltos, Giton) sunt structurați după tipare asemănătoare, fiind caracterizați prin inteligență, dar și ipocrizie, egoism, necinste. Chiar dacă Trimalchio, atât de viu construit, a avut o ascensiune socială surprinzătoare și chiar dacă a evoluat, această transformare se limitează la planul material și ierarhia socială, nu la planul moral, căci cusururile sale (prostia, aroganța, lăudăroșenia, lipsa de măsură și bun simț, ipocrizia) rămân aceleași, îl însoțesc pe tot parcursul existenței. Cum avuțiile nenumărate, bunăstarea (ba chiar opulența) nu pot înlătura carențele de educație, nici defectele sale majore, Trimalchio rămâne tot un personaj *plat*. Personajele episodice (Quartilla, Circe, Tryphaena, Lichias) sunt mobile, construite convingător, dar pot fi încadrate în aceeași categorie.

În romanul *Măgarul de aur*, lucrurile stau diferit, într-o oarecare măsură. Opera nu este o frescă a epocii, ci roman de aventuri cu sens mistic și filosofic. Desigur, întâmplările se desfășoară într-un context istoric și social, iar Apuleius oferă informații cu privire la relațiile sociale și morale din secolul al II-lea p.Ch., adoptând un ton critic, însoțindu-și relatările de o notă satirică. În fața ochilor

¹ Ibidem, p. 83.

² T. Popa, *Istoria literaturii latine*, București, 1982, p. 276.

cititorului se perindă magistrați incompetenți, dar trufași, proprietari lacomi, oameni liberi, dar săraci, sclavi care duc o existență chinuitoare. Acest gen de personaje, ca și altele în care abundă romanul, nu solicită atenția romancierului, care le prezintă în treacăt, fără intenția de a le individualiza sau de a le urmări destinele. Așadar ele sunt, conform clasificării amintite, personaje *plate*.

Lucius, protagonistul *Metamorfozelor* reprezintă, după opinia noastră, o excepție. Însuși titlul romanului vorbește despre schimbările radicale ale personajului, dar nu atât despre transformarea (întâmplătoare) în măgar și apoi revenirea la condiția umană, ci mai ales, despre evoluția sa pe plan spiritual. Cartea a XI-a oferă argumente în acest sens. Invocând zeitatea care i se arătase în lumina orbitoare a lumii, îi cere ajutorul: **Depelle quadripedis diram faciem, redde me conspectui meorum, redde me meo Lucio. Ac si quod offensum numen inexorabili me saevitia premit, mori saltem liceat, si non licet vivere.** (XI, 2, p.267). („Scapă-mă de această dezgustătoare înfățișare de patruped, înapoiază-mă privirilor alor mei, redă-mi chipul lui Lucius. Sau dacă vreo divinitate supărată mă urmărește cu neînduplecata ei mânie, cel puțin să pot muri, dacă nu mi-e îngăduit să trăiesc!“). Observăm, prin urmare, că istovit de suferințe și primejdii, Lucius dorește cu ardoare să redobândească înfățișarea umană sau, dacă acest lucru nu este posibil, să moară, pentru a scăpa de toate chinurile. Mișcată de nenorocirile lui, zeița Isis i se arată în vis, promițându-i că va sosi ziua mântuirii, dacă va urma poruncile sale. Totodată, îi cere în schimb, aderarea la cultul isiac: **Plane memineris et penita mente conditum semper tenebis mihi reliqua vitae tuae curricula adusque terminos ultimi spiritus vadata** (XI, 6, p. 270). („Dar mai înainte de toate, adu-ți aminte, și acest gând să fie pe veci întipărit în adâncul inimii tale, că mi-ai rămas obligat pentru tot restul vieții, până la ultima suflare“). Isis îi mai spune că prin credință fierbinte și prin câștigarea bunăvoinței divine, Lucius poate să trăiască și *peste limita hotărâtă de destin*.

Urmează transformarea în realitate a celor promise de zeiță, metamorfozarea măgarului în om, spre uimirea tuturor celor prezenți la ceremonie. Cu acestea, romanul s-ar fi putut încheia, căci eroul principal a obținut ceea ce dorise, cu convingerea că a ieșit biruitor în lupta sa cu nemilosul destin, datorită celei mai mari dintre zeițe. Rămas încremenit în fața unei bucurii așa de mari, Lucius vrea să-și exprime recunoștința față de binefăcătoarea sa. Înțelegem că promisiunea de a-i rămâne credincios va fi îndeplinită. Dar Apuleius nu se oprește aici. Adevărata metamorfoză a protagonistului său are loc abia după metamorfoza în om. Marele preot subliniază că feluritele încercări prin care trecuse Lucius în existența sa de măgar nu ar fi fost suficiente pentru evoluția sa: **Nec tibi natales ac ne dignitas quidem, vel ipsa, qua flores, usquam doctrina**

profuit, sed lubrio virentis aetulae ad serviles delapsus voluptates curiositatis inprosperae sinistrum praemium reportasti. Sed utcumque Fortunae caecitas, dum te pessimis periculis discruciat, ad religiosam istam beatitudinem inprovida produxit malitia. (XI, 14, p. 277) („Nici nașterea ta, nici înalta-ți poziție socială, nici chiar această învățătură prin care te distingi nu ți-au fost de nici un folos, căci pornind pe drumul alunecos al unei tinereți înflăcărate și aruncându-te în plăceri nedemne de un om liber, ai plătit scump o curiozitate fatală. Dar, în sfârșit, oarba soartă, urmărindu-te cu cele mai groaznice primejdii, te-a condus, fără să vrea și chiar prin excesul răutății sale, la această sfântă fericire...“.

Trecând prin numeroase întâmplări, suferind fizic, dar și moral, opțiunea religioasă a lui Lucius nu ar trebui să surprindă: el era în stare de orice, chiar să și moară, numai să pună capăt unei vieți nedemne și nefericite. *Târgul* pe care i-l propune Isis este acceptat cu ușurință, ca fiind singura salvare. Astfel, datorită faptului că aderarea sa la cultul isiac este condiționată, considerăm că până în acest moment Lucius se comportă ca un personaj *plat*, pentru că hotărârea sa nu ne surprinde. Mai mult: redevenind om, el este înconjurat cu dragoste de prieteni, rude și servitori, veniți să-i ofere din belșug cele necesare traiului. Eroul s-ar fi putut mulțumi cu o existență îndestulată și fericită în lumea cu care era obișnuit, păstrând în suflet recunoștință și credință zeiței care îl salvase. Dar el este ulterior inițiat de mai multe ori în misterele Isidei și ale lui Osiris, după ce a ajuns să dorească acest lucru *cu toată puterea voinței*, acceptând de bunăvoie disciplina preoției, ce impunea păstrarea castității și privațiuni materiale. În finalul romanului, protagonistul este înfățișat ca preot de rang superior și avocat pledant în for, la Roma. Osiris îl încurajează să fie *apărător al dreptății*, primindu-l în colegiul pastofoților și al decurionilor cvincvenali. Lucius devine un personaj *rotund*, pentru că evoluția sa surprinde și convinge pe cititor.

Dintre personajele romanului lui Apuleius se distinge figura lui Psyche, din basmul ***Amor și Psyche***, comparată uneori cu Lucius datorită aspirației către divinitate și depășirea condiției umane. Și aceasta trece prin fel de fel de aventuri și întâmplări nefericite, și ea suferă urmările unei curiozități nestăvilite. Cu toate că povestea se sfârșește cu apoteoza lui Psyche, transformările pe care le suferă ea sunt diferite de cele ale lui Lucius. Eroina este îndărătnică, labilă, influențabilă, *simplă și credulă* (***simplicitate nimia*** – *Met.*V, 15). Dă dovadă de dârzenie, tenacitate în urmărirea scopului urmărit, deoarece îl iubește disperat pe soțul său, pe Amor, pierdut prin imprudența proprie. Suferința o purifică, dar are nevoie în permanență de intervenția divină, pentru că forțele sale nu îi sunt suficiente pentru a reuși. Apoteoza ei și recunoașterea căsătoriei cu zeul Cupidon nu îi aduc însă transformări de esență,

căci aceasta rămâne imprudentă și curioasă până la sfârșit (exemplul cu cutia Proserpinei). Ea este un personaj *plat*, deși a suferit o metamorfoză. Psyche își depășește condiția, dorind să fie alături de soțul său (divin), fiind acceptată prin hotărârea zeilor, nu fiindcă s-au schimbat trăsăturile ce o caracterizau.

Lucius redevenind om, are probleme de conștiință, se frământă, se luptă cu sine până a lua decizia să devină preot al zeilor amintiți. Astfel, își depășește în mod conștient și deliberat condiția, aspirând la valorile spirituale aflate în lumea esențelor, considerându-le minore pe cele aflate în realitatea imediată. Prin aceasta, el devine singurul personaj *rotund* din roman.

A doua problemă pe care autorul de romane o întâmpină este cea a punctului de vedere adoptat. Forster comentează opiniile lui Percy Lubbock formulate în lucrarea sa *The Craft of Fiction (Arta ficțiunii)*, arătând că romancierul poate să prezinte caracterele din exterior sau poate să fie omniscient; un alt mod de a aborda relația cu narațiunea ar fi acela de a se plasa pe sine însuși în situația unuia dintre personaje. Desigur, pe lângă toate acestea, pot fi adoptate atitudini intermediare.

A. Robbe-Grillet precizează că obiectele în sine nu au nici o relevanță, ci percepțiile umane contează, naratorul fiind cel care simte, vede, gândește și participă la ceea ce simte, vede și gândește, fără să se considere asemeni lui Dumnezeu, creator de destine umane, prezent deasupra romanului și în afara lui¹. Percy Lubbock susține: „toată complicata problemă a metodei, în arta ficțiunii, mi se pare guvernată de chestiunea punctului de vedere – chestiunea relației în care naratorul se află cu narațiunea [...]. Romancierul poate să descrie caracterele din afară, ca un observator imparțial sau parțial; sau poate să-și aroge omnisciența și să le descrie dinăuntru; sau se poate plasa pe sine însuși în poziția unui dintre personaje și se poate preface a ignora motivele celorlalte; sau poate adopta anumite atitudini intermediare“.

Sunt comparate romanele *Bleak House (Casa mohorâtă)* a lui Ch. Dickens și *Les Faux Monnayeurs (Falsificatorii de bani)* a lui A. Gide, ajungându-se la concluzia că sunt cărți *din bucăți*, în sensul că uneori autorii sunt omniscienți, explicând totul, distanțându-se, judecând personajele, iar alteori devin dramatici făcând ca povestirea să fie narată prin jurnalul unuia dintre personaje. Exemplul următor îl constituie *Război și pace*, roman în care este folosit tonul omniscient, semiomniscient și apoi dramatizat, după cum dictează momentul.

Asemenea lui E. M. Forster², considerăm că problema metodei se rezolvă îndeosebi prin puterea unui scriitor de a-l face pe cititor să-i accepte comunicarea.

¹ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, apud E. M. Forster, *op.cit.*, p. 83.

² E. M. Forster, *op.cit.*, pp. 83-85.

Importantă este, în primul rând, justa mixtură a personajelor și apoi chestiunea unui punct de vedere, specifică romanului, e drept, dar exagerată de critici. Un lucru cu adevărat necesar este ca romancierul să ne facă să palpităm, să trăim alături și împreună cu personajele.

Dacă ar fi să aplicăm aceste aspecte în operele autorilor latini, am putea constata că punctul de vedere al lui Petronius și cel al lui Apuleius reprezintă un element de continuitate în evoluția romanului. Autorul *Satyriconului* folosește narațiunea la persoana I; nu este un povestitor convențional, ci se află chiar în centrul intrigii, structurându-și viziunea la nivelul personajelor. Același procedeu este utilizat și în *Metamorfoze*, iar în final Lucius ajunge chiar să se identifice cu naratorul, în vreme ce Encolpius este văzut drept *un vehicul pentru burlesc*, ce nu poate fi identificat cu autorul. Prin narațiunea la persoana I (prezentă de la romanele grecești antice și până la cele din secolul al XX-lea), operele accentuează impresia veridicității și câștigă în unitate, fie că sunt opere caracterizate prin simplitate (ca *Satyriconul*) sau, dimpotrivă, prin complexitate (ca *Metamorfozele*).

Următorul aspect al romanului supus dezbaterii este cel al intrigii. Criticul englez pornește de la concepția lui Aristotel cu privire la acțiune. Acesta afirmă: „caracterul ne conferă calitățile, dar suntem fericiți sau nu prin acțiuni, prin ceea ce facem [...]. Întreaga fericire și mizerie umană ia forma acțiunii”¹. Ca și E. M. Forster, considerăm însă, că în *viața tainică* a fiecăruia din noi, la care romancierul are acces prin personajele sale, există *fericirea și mizeria umană*. Prin *viața tainică* înțelegem acea latură a existenței pentru care nu există probe externe, nici chiar un suspin sau un cuvânt pronunțat întâmplător, care pot constitui dovezi revelând o viață ce încetează a mai fi secretă, intrând în domeniul acțiunii. Motivele pentru care Aristotel susținea ideile menționate ar fi, în primul rând, că nu a citit decât puține romane, apoi că el era insensibil la mister prin temperamentul său, considerând că din mintea umană se poate scoate, până în cele din urmă, totul și că afirmațiile sale se referă, mai ales, la dramă. Într-o astfel de operă literară fericirea sau nefericirea omului trebuie să ia forma acțiunii, căci altfel ar rămâne necunoscute. Aceasta este, așadar, deosebirea esențială dintre dramă și roman. Cel din urmă dă ocazia scriitorului să vorbească și *despre* și *prin* personajele sale, ba chiar ele pot fi surprinse atunci când vorbesc singure, când *scurtcircuitul* subconștient se transformă direct în acțiune prin monolog. Autorii latini studiați, Petronius și Apuleius, își dovedesc, o dată în plus, originalitatea față de modele, dar și modernitatea. Ei vorbesc mai ales *prin* personajele lor, adoptând un anume punct de vedere, pe

¹ Aristotel, *Poetica*. Ed. Academiei, București, 1905, pp. 60-61.

care l-am amintit deja. Spre exemplu, în *Satyricon*, autorul își manifestă preferința pentru linia clasicizantă în arta oratorică, împotriva asianismului. Personajul expune acest punct de vedere: „Elocința mare, și ca să spun așa, castă, nu-și boiește obrazul și nici nu se umflă în pene, ci se înalță plină de o frumusețe firească [...]. Odată coruptă rânduiala discursului, elocința a înțepenit și a amuțit...”¹. Lucius, personajul principal din *Metamorfoze*, monologhează mereu, fie că are înfățișare umană, fie că a pierdut-o. Tonul pe care îl adoptă este același, ironic și inteligent: „La acest portret, izbucnii într-un hohot de râs. «Câtă bunătate, îmi zisei eu, și ce atenție din partea iubitului meu Demeas, să mă dea pe mine unui astfel de om, în călătoria mea, în casa căruia să nu mă tem nici de fumul din vatră, nici de mirosul de friptură»”², sau „Astfel, acum nu mă mai neliniștea rușinea, ci grija de propria mea salvare și [...] în timp ce toți servitorii erau ocupați, [...] eu putui da curs liber gândurilor mele. De altfel, nimeni nu se gândea să supravegheze prea mult un măgar așa de blând ca mine”³.

În studiul pe care l-am luat ca punct de plecare (*Aspecte ale romanului*), Forster face distincția între povestire și intrigă, subliniind că cea dintâi este o narațiune a unor evenimente, bazată mai ales pe curiozitate, în vreme ce intriga este și ea o narațiune, dar presupune inteligență și memorie, accentul căzând pe cauzalitate. Conținând un mister, intriga ia o formă capabilă de o dezvoltare înaltă. „În cadrul unei intrigi, fiecare acțiune sau cuvânt ar trebui să conteze, totul trebuie să fie sobru și economic și chiar atunci când e complicat trebuie să aibă un caracter organic și să fie liber de adaosuri fără rost. Întregul poate să fie dificil sau facil, poate și trebuie să conțină mistere, dar nu trebuie să ne inducă în eroare. Deasupra întregului [...] trebuie să planeze memoria cititorului [...] care va rearanja și reconsidera în permanență totul [...], iar sensul final [...] nu va fi un mănunchi de explicații [...], ci ceva compact din punct de vedere estetic, un lucru pe care romancierul ni l-ar fi putut înfățișa dintr-o dată, cu deosebirea că dacă ni l-ar fi arătat de la început, niciodată n-ar fi devenit frumos”⁴. Iar frumosul este văzut ca un element constitutiv și necesar al unei intrigi bine realizate. În lumina celor discutate mai sus, ne putem pune întrebarea dacă cele două romane latine sunt *povestiri* ale unor evenimente, sau *intrigi*.

Petronius reușește să creeze o operă caracterizată prin vioiciunea și intensitatea narațiunii, nealterate de motivația filosofică. Digresiunile sunt bine dozate, fiind încadrate de povestiri hazlii. Compoziția este simplă și diversă,

¹ Petronius, *Satyricon*, II, București, B.P.T., 1967, p. 46 (traducere E. Cizek).

² Apuleius, *Măgarul de aur*, II, București, ESPLA, p. 31.

³ Apuleius, *op.cit.*, XI, p. 260.

⁴ E. M. Forster, *op.cit.*, pp. 92-93.

probând o extraordinară capacitate de invenție. *Satyriconul* are unitate și fluentă, deși uneori compoziția pare laxă. *Metamorfozele* se aseamănă cu romanele grecești și cu romanul petronian prin folosirea aceluiași registru: noi și noi întâmplări și complicații se succed în fața ochilor cititorilor. Nuvelele nu pot fi considerate digresiuni gratuite, deoarece au o funcție bine stabilită, comentatoare și coordonatoare. Revenind la afirmațiile lui Forster, constatăm că în cele două creații romanești latine se poate vorbi despre *intrigă*, pentru că fiecare acțiune sau cuvânt contează, totul este *economic* și *are un caracter organic*, chiar dacă este complicat. Surpriza comică, *qui-pro-quo*-urile, răsturnările de situație creează o atmosferă de suspans. În *Metamorfoze*, acțiunea petrecându-se în Tessalia, cunoscută pentru meșteșugul vrăjitoresc, misterul este la el acasă. Lucius gândește: „Din tot ce vedeam în oraș, îmi închipuiam că nimic nu era cum se înfățișează în realitate. Mi se părea că absolut totul se metamorfozase prin puterea infernală a unor descântece”¹. Putem aprecia că romanele latine conțin *mistere*, dar nu cu scopul de a induce în eroare. Memoria cititorului își spune cuvântul în derularea intrigii, fiind pusă în situația de a *rearanja și reconsidera în permanență totul*, datorită numărului mare de personaje care trece printr-o multitudine de întâmplări pline de neprevăzut. În nici un caz sensul final al *Satyriconului* sau al *Metamorfozelor* nu poate fi considerat un *mănunchi de explicații*. Ambele opere se constituie ca expresii ale frumosului, drept creații unitare, al căror mesaj estetic este dezvăluit pas cu pas de către Petronius și respectiv, Apuleius, îndeplinind astfel una din cerințele unei intrigi bine realizate. Ajungem la imaginea sugerată la început de E.M. Forster, cea a scriitorilor redactându-și operele în același timp, într-o cameră circulară, indiferent de epoca din care provin, dar avînd drept trăsături comune talentul și inspirația. Altfel spus, deși romanele latine au fost alcătuite la începutul mileniului, ele pot răspunde exigențelor criticii și publicului de azi, dovedindu-și, o dată în plus, modernitatea.

Într-un roman, fericirea și mizeria umană nu iau în întregime forma acțiunii. Concluzia este, prin urmare, din nou nefavorabilă lui Aristotel. Acestea caută și alte modalități de expresie decât intriga, neputînd fi canalizate rigid. „Aproape toate romanele slăbesc spre sfârșit. Aceasta pentru că intriga trebuie întoarsă ca un ceas [...]. De ce nu există o convenție care să permită romancierului să se oprească de îndată ce simte că a început să se plictisească? Vai, din păcate, el trebuie să rotunjească lucrurile și de obicei personajele mor [...]. Dacă n-ar exista moartea și căsătoria, nu știu cum ar putea încheia o carte un autor mijlociu. Moartea și căsătoria sunt aproape singurele legături pe care

¹ Apuleius, *op.cit.*, II, p. 36.

el le poate stabili între personaje și intrigă¹. Cele menționate mai sus sunt de natură să ne facă să apreciem și mai mult valoarea operelor antice latine. Petronius realizează unul din cele mai captivante romane din literatura universală, iar verva și capacitatea sa de invenție sunt constante și incontestabile. Apuleius conduce complicata intrigă spre un final care menține interesul cititorului. În nici unul din cazuri personajele nu mor. Este vorba și de opțiunea filosofică a autorilor, care nu ar fi putut conduce la un asemenea sfârșit, dar și de tonul umoristic, parodic, ironic. Romanele grecești, redactate aproximativ în aceeași perioadă, se termină adesea cu căsătoria protagoniștilor, fiind lipsite de elementul comic. *Satyriconul* și *Măgarul de aur* nu se încheie nici cu moartea, nici cu căsătoria personajelor principale, căci se stabilesc și alte legături între acestea și intrigă, demonstrând că romancierii latini nu pot fi apreciați nicicum drept *mijlocii*. Originalitatea lor față de creațiile de gen din epocă sau din secolele ce au urmat se conturează și la acest nivel.

În aspectul său logic – intelectual romanul înseamnă așadar, o intrigă ce are nevoie de mistere rezolvate pe parcurs, mai târziu. În aceste condiții, numai cititorul se poate mișca în lumi nerealizate încă, dar romancierul nu are incertitudini (sau nu trebuie să le aibă), competența și echilibrul său fiind absolut necesare. Autorul își plănuiește cartea, realizează un joc subtil de lumini și umbre, situându-se deasupra operei și făcând din creație un act premeditat prin interesul pe care îl acordă cauzelor și efectelor. Forster se întreabă dacă romanul trebuie să fie *rezultatul unui plan* sau dacă trebuie *lăsat să crească*. Deoarece scriitorii moderni spun că acest lucru este posibil, criticul englez examinează un exemplu de *atac violent* împotriva intrigii, așa cum a fost definită până aici, precum și o „încercare constructivă de a pune altceva în locul intrigii”². El se oprește asupra romanului *Falsificatorii de bani*, al lui André Gide, în care regăsește ambele metode, propunerea ca scriitorii să se amestece în materialul lor, lăsându-se conduși de acesta, fără a mai încerca să-l conducă.

Referindu-ne la autorii latini, vom constata fără îndoială că aceștia au urmat un plan, și-au gândit cărțile și au realizat structuri prin care să-și atingă scopurile propuse: anchetarea condiției umane, prezentarea adevărilor psihologice sau sociale, deconectarea unui anumit public. Cu toate acestea, uneori avem impresia că sunt *conduși*, amestecându-se în substanța romanelor. Faptul este datorat, într-o anumită măsură, folosirii tehnicii narației la persoana I, a ceea ce germanii numesc *Ich-Erzählung*. Aceasta conferă romanelor sugestivitate, pregnanță și inedit, prin schimbarea de perspectivă. Privitor la această

¹ E. M. Forster, *op.cit.*, pp. 99-100.

² *Ibidem*, pp. 100-106.

problemă, Tudor Vianu nota, menționându-l pe Marcel Proust ca termen de comparație și vizând tezele lui Auerbach: „...pornind dintr-un centru coordonat în același plan cu oamenii pe care îi luminează, raza de lumină proiectată de către observator asupra tabloului îi acordă acestuia o adâncime necunoscută artei descriptive și narative a lui Homer”¹.

Fiind captivați de întâmplările narate într-un ritm atât de alert sau de diversitatea personajelor creionate de Petronius sau Apuleius, am putea crede, pentru o clipă, că romanele au fost *lăsate să crească*, fiind ignorată logica, *tirania* intrigii sau aceea a personajelor. Am putea gândi ca unul dintre personajele lui Gide: „Logica! Doamne Sfinte, ce prostie! [...]. Cum aş putea să ştiu ce gândesc până nu aud ce spun?”². Nota de modernitate a romanelor latine se regăseşte şi la acest nivel, căci între copertile lor regăsim sugestia lui Gide, aceea de a folosi ambele metode.

Prelegerile lui Forster sunt străbătute de ideea că într-un roman se regăsesc două forţe: pe de o parte, fiinţele umane, iar pe de altă parte, un număr de elemente care nu sunt fiinţe umane; romancierului îi revine rolul de a le ajusta şi de a le concilia. Există aşadar, „nu numai timp, oameni, logică şi toate derivatele lor [...] nu numai Destinul. Dar prin mai mult decât atât eu nu înţeleg ceva care să excludă aceste aspecte, nici ceva care să le includă. Înţeleg ceva care să le taie de-a curmezişul, ca un fir de lumină, ceva care este în mod intim legat de ele şi iluminează cu răbdare toate problemele lor, şi care într-un punct anumit trece pe deasupra lor sau chiar prin ele, ca şi cum ele nici n-ar exista. Acest fir de lumină îl vom boteza cu două nume: fantezie şi profeţie”³.

În general, romanele narează câte o povestire, conţin intrigi sau fragmente de intrigă, aşa încât li se poate aplica aparatul critic obişnuit. Dar, în atenţia noastră stă, de această dată, proza de imaginaţie, care se distinge de cea discutată până aici. Modalitatea cea mai simplă de a aborda definiţia prozei de imaginaţie, privită sub oricare din aspectele ei, este de a vedea ce anume cere aspectul respectiv din partea lectorului. Pentru povestire este nevoie de curiozitate, pentru personaje de sentimente umane şi simţ al valorii, pentru intrigă de inteligenţă şi memorie. Fantezia cere un *suprapreţ*, o adaptare suplimentară şi diferită de cea pe care o presupune o simplă operă de artă. Unii cititori sunt dispuşi să facă acest efort, în vreme ce alţii refuză indignaţi. Fantezia şi profeţia sunt asemănătoare, dar nu identice. Se apropie prin faptul că sunt guvernate de zei, dar aceşti zei sunt deosebiţi. În numele fanteziei pot fi invocate „toate acele

¹ T. Vianu, *Începuturile realismului în antichitate într-o prezentare modernă*, în „Studii clasice”, IV, Bucureşti, 1962, p. 356.

² André Gide, *Les Faux Monnayeurs*, 1926, p. 53.

³ E. M. Forster, *op.cit.*, p. 109.

ființe care populează partea de jos a atmosferei, apele puțin adânci, dealurile nu prea înalte, toți Faunii și toate Driadele și lapsusurile memoriei, toate coincidențele verbale, Pan și calambururile...¹.

Definirea fanteziei implică supranaturalul, fără a fi obligatoriu să-l exprime, căci acesta este, de fapt, exprimat adesea prin mijloace de natură fantastică precum: introducerea unui zeu în viața comună, introducerea unor oameni obișnuiți în viitor sau în trecut, plonjoane în personalitate, parodia sau adaptarea. Toate acestea pot fi regăsite în romanele latine și nu se vor învechi niciodată. **Satyriconul** a fost apreciat drept „prima operă de ficțiune integrală, căci numai coborând din sfera legendei încărcate de tradiții religioase în cea a realităților umane, accesibile tuturor, se realizează o ficțiune autentică și totodată captivantă, care să încânte și pe cititorul epocii noastre”². Aceleași elemente sunt caracteristice și pentru romanul lui Apuleius.

Parodia sau adaptarea sunt folosite de romancierii latini drept cadru și sursă pentru noile lor scopuri, prezentând numeroase avantaje pentru ei, care au multe de spus și au un talent literar remarcabil. Romanul petronian a fost privit el însuși ca o parodie de roman, iar intenția ironică și parodică se reflectă în discurs, monolog digresiune, inserarea scrisorilor și coincidențe. La rândul său, creatorul **Metamorfozelor** parodiază zeii (cu excepția zeiței Isis, desigur), istoriografia, epopeea. Nu insistăm însă, asupra acestui mijloc de exprimare a fanteziei, deoarece a fost prezentat deja în cadrul capitolului destinat romanului latin.

Discutând despre *profeție*, Forster precizează că nu este interesat de aceasta în sensul îngust de prezicere a viitorului, ci de un anumit ton al vocii. Aceasta poate să implice una din credințele omenirii, dar nu este important care dintre viziunile particulare asupra universului ne este recomandată, ci contează implicația, starea de spirit a romancierului și cuvintele pe care le folosește. După cum am precizat deja, cititorul trebuie să posede o calitate diferită pentru fiecare aspect al romanului. „Ei bine, aspectul profetic reclamă din partea lui două calități: umilitatea și inhibarea simțului umorului”³. Fără cea dintâi nu s-ar putea auzi vocea profetului, iar simțul umorului ar fi deplasat, căci s-ar crea o imagine veselă, nu glorioasă. Sunt luați ca exemplu doar patru dintre autorii moderni care întrunesc calitățile unui *profet*: Dostoievski, Melville, D.H Lawrence și Emily Brontë. Și aceasta pentru că un profet nu reflectează și nu are o filozofie (nici chiar emoțională sau poetică) ce ar putea să îl conducă la reflecții asupra vieții.

Priviți în această lumină, Petronius și Apuleius pot fi cu greu apreciați drept *profeți*. Ambii autori excelează în privința simțului umorului, iar

¹ *Ibidem*, p. 112.

² E. Cizek, Prefață la *Satyricon*, BPT, București, 1967, XLVI.

³ E.M. Forster, *op.cit.*, p. 127.

romanele lor se individualizează tocmai prin aceasta: sunt creații care exprimă opțiuni filosofice într-o formă care trădează preferința pentru latura ludică a existenței. *Satyriconul* și *Metamorfozele* se distanțează și de romanele grecești, dar și de romanele *condiției umane* de mai târziu. Opera lui Apuleius poate da impresia, în final, că ar putea reflecta acest aspect al romanului, care este profetia, dar considerăm că este vorba doar de sensul de prezicere a viitorului, redobândirea de către Lucius a condiției umane cu sprijinul zeiței Isis.

Ultimele chestiuni care sunt prezentate în *Aspecte ale romanului* se referă la schemă și ritm. După cercetarea povestirii, a ființelor umane, a intrigii care apare din povestire, se impune ca necesar un studiu asupra elementelor ce izvorăsc din intrigă, dar la care contribuie atât personajele, cât și celelalte aspecte. Neavând un termen literar pentru a-l denumi, Forster împrumută mai întâi un termen din artele plastice (schemă) și apoi unul din terminologia muzicală (ritm). El pornește de la două exemple de romane care au scheme precise, ce pot fi rezumate într-o singură imagine: una dintre cărți este asemenea unui ceasornic de nisip (*Thaïs* de Anatole France), iar cealaltă se desfășoară ca un cadril (*Roman Pictures* – Tablouri romane – de Percy Lubbock). Operele amintite oferă exemple facile de schemă. Aceasta se conturează, prin urmare, ca un aspect estetic al romanului, care deși poate fi susținut de oricare element al acestuia, își are temelia în intrigă. „Schema apare mai ales din intrigă, o acompaniază ca o lumină din nori și rămâne vizibilă după ce intriga s-a terminat. Frumusețea e constituită uneori de forma unei cărți, de unitatea ei, etc. și investigația noastră ar fi mai ușoară dacă lucrurile ar sta mereu așa. Dar câteodată ele nu stau așa. Atunci vom numi frumusețea ritm”¹. Problema schemei rigide este de mare importanță, pentru că un scriitor sau altul poate folosi formula ceasornicului de nisip, a cadrilului, a patului lui Procust, a liniilor convergente ale unei catedrale sau a liniilor divergente ale roții Sfintei Caterina, orice care să implice unitatea. O schemă de acest fel poate să exteriorizeze o atmosferă, fiind produsul intrigii, dar face ca viața, cu bogăția de material pe care o oferă, să rămână departe, lăsându-l pe romancier să facă exerciții gratuite.

De aceea, ne putem întreba dacă frumusețea nu poate fi introdusă în ficțiune și altfel, adică prin ritm. Acesta este ilustrat cu opera lui M. Proust, care este o carte haotică, fără o formă exterioară și cu o construcție deficitară, dar care nu se desface în bucăți tocmai pentru că are ritm. De aici, concluzia că este greu de crezut că autorii care își plănuiesc dinainte cărțile pot realiza un ritm, deoarece aceasta depinde de un impuls local și ia naștere când a fost atins intervalul adecvat. Ritmul are capacitatea de a obține un efect deosebit, fără a

¹ *Ibidem*, p. 152.

mutila personajele și anume, diminuarea nevoii noastre de o formă exterioară. Ceea ce a subliniat aici criticul englez se referă la *ritmul facil*, care poate fi definit drept *repetiție plus variație*. El caută apoi să descopere în romane efecte comparabile cu cel produs de Simfonia a V-a de L. v. Beethoven, după a cărei execuție, când a tăcut orchestra, putem auzi o muzică ce nu a fost cântată. După opinia sa, pe care o împărtășim, ficțiunea își poate găsi în muzică cele mai apropiate paralele, căci situația teatrului este diferită.

„Marea șansă a ființelor umane o constituie romanul. Oamenii spun romancierului: «Recrează-ne dacă vrei, dar tot noi trebuie să fim prezenți, acolo înăuntru» și problema romancierului, după cum am văzut, e să-i folosească din plin așa cum sunt, și în același timp să creeze ceva nou. Încotro se va îndrepta creatorul? [...]. Muzica, deși nu folosește ființe umane, deși e guvernată de legi foarte complicate, oferă nu mai puțin în expresia ei finală un tip de frumusețe pe care îl poate atinge și ficțiunea în felul ei. Expansiunea. Iată ideea de care trebuie să se agațe romancierul. Nu totalitatea. Nu rotunjirea, ci deschiderea”¹.

Apreciind romanele latine sub raport estetic, observăm că acestea conțin diferite scheme, pornite din intrigă, iar frumusețea lor emană și din forma exterioară. Petronius și Apuleius folosesc și schema *cadrilului* și cea a liniilor convergente sau a celor divergente, așa încât să implice unitatea. Organizându-și bogatul material după anumite scheme, pornind de la o intrigă bine conturată, romancierii latini reușesc să creeze opere unitare, în care palpită viața în complexitatea sa.

În creațiile romanești latine simțim însă și ritmul, conceput ca *repetiție plus variație*, prin care se obține acel efect deosebit, scăderea interesului cititorului față de forma exterioară. Uneori, fie datorită stării fragmentare a romanului (*Satyriconul*), fie datorită multitudinii și diversității personajelor care se agită, într-o complicată rețea de peripeții, fie datorită digresiunilor, avem impresia că întregul ar avea de suferit. Cu toate acestea, considerăm că Petronius și Apuleius realizează cărți inedite dacă luăm în considerare punctul de vedere adoptat de E. M. Forster, și anume, că plănuiindu-și operele dinainte, reușesc să le imprime și ritm. Nu este vorba, desigur, despre acel tip de ritm pe care-l degajă *Simfonia a V-a*, pe care nu-l întâlnim nici în romanele moderne, nici în cele antice.

Modernitatea și geniul creator al latinilor se manifestă, prin urmare, și prin faptul că ei răspund cerinței de a folosi oamenii așa cum sunt, adăugând în același timp ceva nou, dând operelor lor deschidere și dovedind încă de la începutul acestui mileniu că *marea șansă a ființelor umane o constituie romanul*.

¹ *Ibidem*, p. 168.

A NEW LOOK OVER THE LATIN NOVEL

Dr. Carmen-Nicola Jumara

RESUMEE

Considering that prose works cannot be studied on a chronological basis and that we cannot have a view of the flow of time, E. M. Forster provides a new image, a study method more appropriate for the human possibilities; it's the image of all the novel writers writing their novels in the same time.

The writer has to face different difficulties in his endeavors of creating a convincing work of art, and the means he uses are mostly instinctive and don't always coincide with the methods the critics adopt. Two of these means are identified by Forster: using more types of characters and the author's point of view. He suggests the classifying of the characters in two types: *flat* and *round*, or linear and complex.

We are tempted to take the protagonist of the *Satyricon* as a *flat* character due to the fact that he is only the subject of non-essential transformations – they are only nuance transformations. On our opinion, Lucius, the protagonist of the *Methamorphoses*, represents an exception, a *round* character, while the other characters are flat.

A second challenge the novel writer encounters is the one of the perspective he adopts. We realize that Petronius's and Apuleius's perspective represent an element of continuity in the development of the novel.

The next feature of the novel under debate is the one of the intrigue. Drawing a distinction between the story and the intrigue, we underline that the first one is a narration of some events, especially based upon curiosity, while the intrigue is also a narration, but it implies also intelligence and good memory, the stress being focused on causality. We can discuss about *intrigue* in the two Latin novels because every deed, every word matters there, everything is *economical* and has an *organic meaning*, even if it is complicated.

We wondered whether the novel has to be the *result of a plan* or if it has to be given the *liberty of growing*. The modernity of the Latin novels is to be found on this level too, as we find there Gide's suggestion of using both methods.

Forster's lectures seem to stress upon the idea that there are two forces to be discovered inside a novel: on one side there are the human beings, and on the other side there are a number of elements that are not human beings: the writer has the mission of adjusting and conciliating them by means of *fantasy* and *prophecy*. Fantasy and prophecy are quite alike but not identical. Defining

fantasy implies supernatural, without necessarily expressing it. *Satyricon* was the first considered to be „the first work of integral fiction“. The same features are valid for Apuleius's novel too. The prophetic aspect asks for two virtues, states Forster: humility and inhibiting the sense of humor. But judging from this perspective, both Apuleius and Petronius can hardly be taken for *prophets*.

The last matters that we considered refer to pattern and rhythm. After researching the story, the human beings, the intrigue emerging from the story, it seems but natural to study the elements emerging from the intrigue, to which both the characters and the other elements contribute. Not finding a literary term to denominate them, Forster takes first a word specific to plastic arts (*pattern*) and then one from the musical terminology (*rhythm*). Evaluating the Latin novels from an esthetic perspective we can notice that they include different patterns, emerging from the intrigue, and their beauty also comes from the outline. Organizing their rich material by following certain patterns, starting from a well defined intrigue, the Latin writers succeed into creating unitary works, inside which life is to be seen in all its complexity.

The Latin novels also make us feel rhythm, conceived as *repetition plus variation*, by means of which a special effect is achieved: the reader is less interested in the outline. Considering that they planned their works they succeeded into creating a rhythm too, Petronius and Apuleius created original works.

By using people as they were, giving their works openness the Latin writers prove to be modern prove to have creative genius; even from the beginning of the first millennium they proved that novel is humanity's great chance.